Małgorzata U. MAZURCZAK

JUDASZ W SZTUCE
W kręgu obrazowania zdrady w malarstwie europejskim

W sztuce nowożytnej czyn Judasza poddawany jest różnym interpretacjom, zawsze jednak opartym na pogłębionej refleksji nad kondycją człowieka, jego słabością i jego siłą płynącą z łaski Boga. Zawarte w obrazach przemyślenia malarzy nad osobą Judasza nie dawały jednoznacznych odpowiedzi na pytanie o zbawienie tego Apostoła. W artystycznie wypracowanej formie, jaką osiągnąć mógł tylko geniusz twórczy największych osobowości malarskich, kieruje Judasz do widza dręczące pytanie o determinację człowieka i o moc Chrystusowego przebaczenia.

Pasję Chrystusa, którą przekazują Ewangelie oraz apokryfy, poprzedza zdrada uczniów – najpierw Judasza, potem Piotra. Od początku kreowania wydarzeń ewangelicznych w sztuce te dwa akty zdrady unaoczniane były w cyklach pasyjnych bądź w pojedynczych scenach przedstawiających mękę Chrystusa. Narracja zdarzeń uzyskiwała jednak w dziejach sztuki różnorodną formę przekazu. Była adekwatna do tekstu Ewangelii bądź tworzyła rozbudowaną treść dzięki różnym komentarzom teologicznym, modlitwom, pieśniom i kazaniom. W obrazach charakteryzujących się narracją tego drugiego typu artyści oprócz sprawozdawczego przekazu historycznego włączali do swoich kompozycji bogaty repertuar środków subiektywnego przeżywania pasji Chrystusa, w tym również momentu zdrady. Takie jednak obrazy, charakteryzujące się subiektywną formą przekazu, pojawiały się dopiero w sztuce nowożytnej. Zasługą średniowiecza było najwcześniejsze ustalenie pewnych trwałych motywów scenicznych w sztuce europejskiej, w których miejsce Judasza jest jasno określone. Pojawia się on przede wszystkim w scenach Ostatniej Wieczerzy, podczas której miała miejsce zapowiedź zdrady ucznia i rozpoznanie jego zamysłu przez Chrystusa. Drugim momentem, w którym najczęściej ukazywano Judasza, był akt dokonania zdrady w ogrodzie Getsemani, bezpośrednio poprzedzający pojmanie Jezusa. Wszystkie Ewangelie: Mateusza (10, 2-4), Marka (3, 13-19), Łukasza (6, 16) i Jana (6, 70), pośród dwunastu Apostołów powołanych przez Chrystusa wymieniają imię Judasza Iskarioty i wprowadzają dlań określenie zdrajcy. W Ewangelii św. Jana Judasz nazwany jest diabłem. Mistrz wiedział, że Judasz zdradzi, już w momencie powołania go. Moment powołania uczniów nie był jednak dla sztuki zdarzeniem, które wyeksponowałoby w jakiś szczególny sposób postać Judasza. Wydarzeniem, które czyni to od samego początku sztuki średniowiecznej, jest właśnie scena Ostatniej Wieczerzy. Podczas tej uczty nastąpiło ujawnienie przez Chrystusa zamysłu zdrady ucznia. Znakiem tego ujaw-

nienia jest ukazywane w obrazach podanie Judaszowi kawałka chleba. W średniowiecznym obrazowaniu Judasz siedzi zazwyczaj po przeciwnej stronie stołu, skrywając w dłoniach worek z monetami, a wyróżnia go spośród innych uczniów mroczna, pełna niepokoju fizjonomia, emanująca wewnętrznym złem.

Doniosły dla artystów, lecz niejednoznacznie rozumiany był moment odejścia Judasza z Wieczernika. Nie mieli oni pewności co do obecności Judasza w chwili ustanowienia Erucharystii przez Chrystusa, dlatego czasem w zdarzeniu tym uczestniczy tylko jedenastu uczniów, niekiedy zaś są obecni wszyscy Apostołowie, łącznie z Judaszem. Eliminowanie Judasza suponowało jego odejście do faryzeuszy i tym samym dokonanie zdrady. Potęgowało to negatywny stosunek wiernych do Judasza. Skala artystycznych możliwości sugerujących potępienie czynu tego ucznia rozwijana była przez artystów zwłaszcza w malarstwie czternastego i piętnastego wieku, kiedy opanowano do perfekcji kompozycję przestrzenną obrazu oraz odtwarzanie indywidualnych cech postaci. Lorenzo Monaco (1394-1395) na predelli ołtarza przechowywanej w muzeum w Berlinie ukazał Judasza w całkowitym odosobnieniu, po przeciwnej stronie stołu zajmowanego przez Chrystusa z jedenastoma uczniami. Miejsce przy stole, który był prototypem ołtarza eucharystycznego, dobitnie zatem wyrażało stosunek artysty do Judasza. Ten sposób komponowania Ostatniej Wieczerzy stał się modelem wzorcowym w malarstwie Italii oraz północnej Europy. W wieloobrazowym cyklu scenicznym z życia Chrystusa ukazanym na obrazie z lat 1400-1420 (Berlin Staatliche Museen) malarz ze szkoły kolońskiej wyeksponował Judasza powiększonymi proporcjami ciała oraz żółtym płaszczem, trwałym motywem, znanym z fresku Giotta w Kaplicy Scrovegnich w Padwie (il. 14). Żółty kolor jako kolor zdrady przetrwał w tym znaczeniu jeszcze długo w malarstwie nowożytnym. Na tablicy berlińskiej zły uczeń oddzielony został od grupy Apostołów uczestniczących z Chrystusem w uczcie.

Postać Judasza wyróżniają rekwizyty – najczęściej spotykany jest worek z monetami, trzymany w dłoni lub uczepiony na pasku sukni. Zajęty trzosem Apostoł odwraca głowę od Chrystusa. Eksponowanie monet było unaocznieniem zdrady dokonanej dla pieniędzy i wywołać miało w odbiorcy uczucie potępienia i wzgardy dla dóbr materialnych, pełniąc tym samym funkcję dydaktyczną, zwłaszcza wobec lokalnych środowisk mieszczańskich. Dosadnie wyeksponował ten aspekt obrazowania postaci Judasza anonimowy mistrz, znany w badaniach nad sztuką późnośredniowieczną jako Mistrz Księgi Domowej, pracujący w Moguncji prawdopodobnie na przełomie piętnastego i szesnastego wieku. W jego obrazie przechowywanym obecnie w Berlinie (Staatliche Museen) Judasz siedzi odizolowany od uczestników Ostatniej Wieczerzy; odwraca głowę, zajęty workiem z monetami. Odwrócenie twarzy od Jezusa było zamierzeniem świadomie wypracowanym w malarstwie i snycerce późnośredniowiecznej jako eksponowanie Judasza wyeliminowanego z realnego uczestnictwa w uczcie Chrystusa.

Judasz w sztuce ukazywany jest na różne sposoby jako osoba upadła i grzeszna, ale nie potępiona. Tylko w sporadycznych przypadkach artyści, odwołując się do słów przekazanych w Ewangelii św. Jana, przedstawiali złego ucznia z diabłem o zdeformowanym ciele. Tak prezentowała go monumentalna rzeźba portalowa okresu romańskiego oraz gotyku. W tym szczególnym miejscu zawarto w skondensowanej formie oficjalną naukę Kościoła o dziejach ludzkiego grzechu i o zbawieniu. Model obrazowania Judasza z diabłem siedzącym na barkach lub zbliżającym się do ucha zostanie jednak stopniowo odsunięty, zwłaszcza pod wpływem sztuki zakonów żebraczych, franciszkanów i dominikanów, w której zamiast potępienia eksponowano łaskę i miłosierdzie Boże. Jednym z ostatnich tak rygorystycznie pojmowanych obrazów Judasza jest fresk *Ostatnia Wieczerza* Cosimo Rosselliego w Kaplicy Sykstyńskiej z roku 1481. Malarz usytuował Judasza dokładnie twarzą w twarz z Jezusem, choć po przeciwnej stronie stołu. Na barkach Judasza patrzącego w oczy Mistrza unosi się uskrzydlony brunatny demon, wyraźnie określając potępienie ucznia.

Nie było również jednoznacznej pewności co do uczestniczenia Judasza w Komunii udzielanej Apostołom przez Chrystusa. Wydarzenie to, często ukazywane w sztuce bizantyńskiej, utrwalali również malarze łacińskiego obszaru religijnego. Niezwykle uroczysty charakter tego zdarzenia ukazał Justus z Gandawy (Joos van Wassenhove) w scenie *Komunii Apostołów* (il. 1), malowanej w latach 1473-1475 (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche). Komunia Apostołów rozgrywa się w przestrzennej paradnej komnacie kolumnowej. Uczniowie w nabożnym skupieniu podchodzą do Chrystusa, klękając, przyjmują Komunię z ręki Mistrza. Judasz stoi przy drzwiach, obserwuje z dala to zdarzenie. Jego twarz ukazana została przez gandawskiego malarza niezwykle charakterystycznie: napiętnowana zdradą, wywołuje pogardę i potępienie. Z drugiej jednak strony fakt jego obecności podczas Komunii sugeruje, iż w sztuce istniała tendencja, aby nie przedstawiać Judasza jako pozbawionego nadziei zbawienia. Uczestnictwo w akcie ustanowienia Eucharystii, mimo wcześniejszego stwierdzenia Chrystusa, iż nie wszyscy Apostołowie są czyści, było łaską dla Judasza. Fakt jego obecności w tak ważnym momencie dawał artystom nowożytnym podstawę do nowych przemyśleń kompozycyjnych.

Refleksję tę pogłębił Nicolo Poussin (1594-1665), najwybitniejszy malarz królewski na dworze Ludwika XIII. Obraz *Ustanowienie Eucharystii*, zamówiony przez władcę do kaplicy zamku królewskiego w Saint-Germain-en-Laye, ukończony został w roku 1642[1]. Idea Komunii Apostołów, gdy chodzi o koncepcję ogólną kompozycji, utrzymana została tutaj w tradycyjnej konwencji określonej już przez Justusa z Gandawy. Nicolo Poussin nadał jednak scenie

[1] Por. J. Thuillier, *Tout l'oeuvre peint de Poussin*, katalog, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Paris 1974, s. 101.

rego konsekwencją była męka Chrystusa. Epilogiem poznania swojego uczynku jest samobójcza śmierć Judasza, kolejny czyn sprowadzający potępienie na jego sprawcę. Sztuka średniowieczna najczęściej przedstawia Judasza w momencie rzucenia srebrników przed grono arcykapłanów, a następnie ukazuje nieszczęsnego ucznia wiszącego na gałęzi drzewa. Obraz ten rozpowszechniony był w sztuce poźnośredniowiecznej jako ilustracja kazań głoszonych w środowiskach miejskich i miał stanowić przestrogę dla ludzi dążących za wszelką cenę do gromadzenia bogactw. Ostateczny czyn ucznia, samobójcza śmierć, był także upomnieniem dla niewierzących w miłosierdzie Boga i wątpiących w łaskę zbawienia. Moment ten doczekał się szerszych interpretacji artystycznych w sztuce nowożytnej.

Dopiero Rembrandt van Rijn, ukazując moment wyrzucenia srebrników przed arcykapłanów (il. 18), wydobył w swoich obrazach (dwa obrazy o tej tematyce znajdują się w zbiorach prywatnych) aspekt nadziei na łaskę Bożego przebaczenia dla zdrajcy. Wnosi ją właśnie postać Judasza o twarzy naznaczonej skruchą i żalem, wyznającego przed Żydami swój grzech. Malarz pominął często łączoną z tym faktem scenę samobójstwa, co w kontekście stylu ukazanej postaci oznacza zamysł łagodzenia zdecydowanie negatywnej oceny Judasza. Rembrandt związany był ze środowiskiem mennonickim, które w swojej religijności szczególnie mocno podkreślało bezwzględne zaufanie Bogu i wiarę w Boską moc kształtowania duszy i czynów człowieka. Łaska Boga przewyższała, w przekonaniu tych grup, racjonalny bilans dobrych uczynków w dziele Zbawienia. Oficjalna nauka Kościoła natomiast zachowywała konsekwentnie dystans wobec złagodzenia interpretacji czynu Judasza.

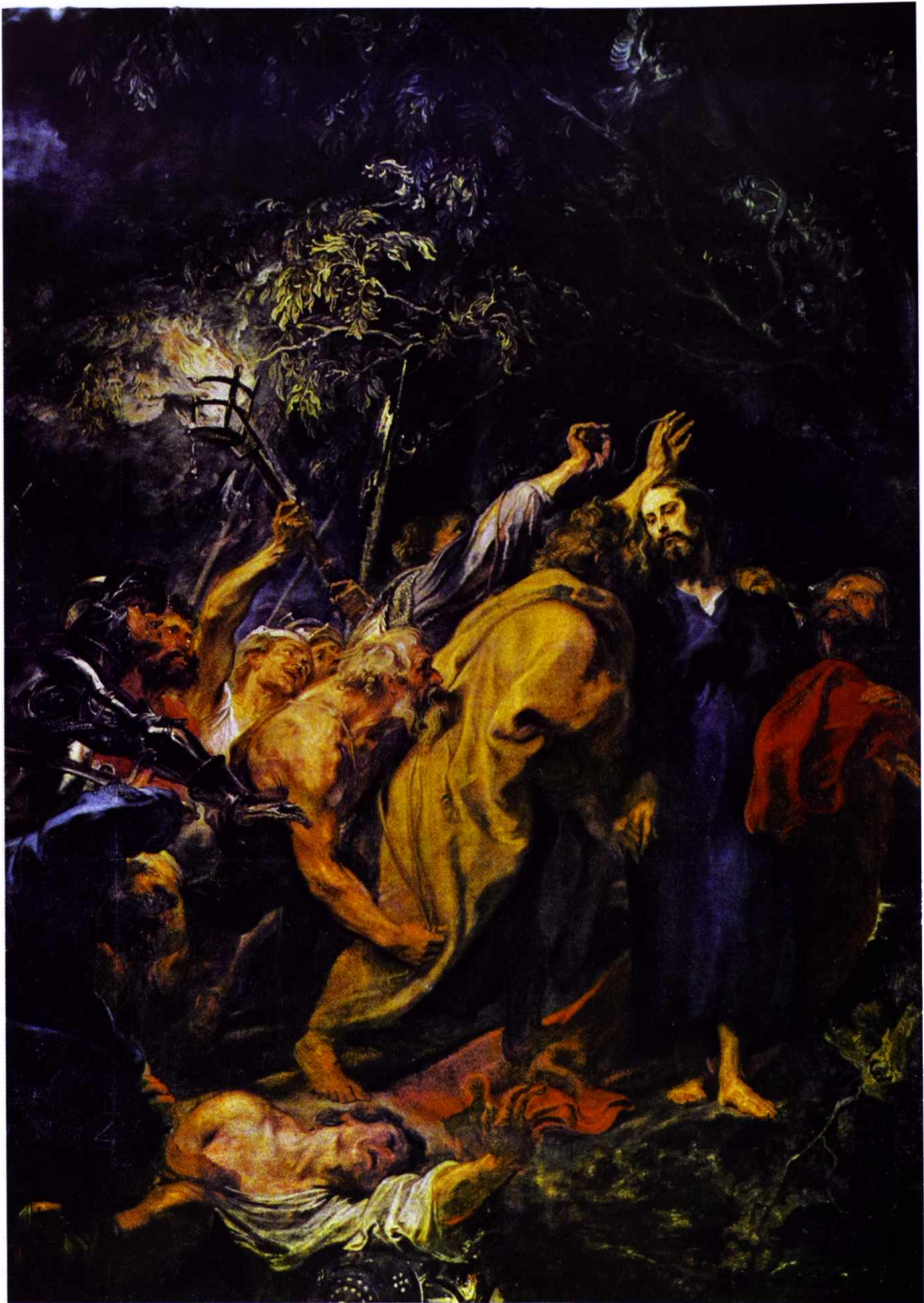
Moment przyznania się do winy ukazuje tekst apokryficznej *Ewangelii Nikodema*. Autor uznaje Judasza winnym, zarazem jednak mówi o jego uczuciu odrazy do srebrników, które nieszczęsny uczeń rzuca przed arcykapłanów[3]. W obrębie różnorakich aspektów rozumienia i obrazowania Judasza w sztuce natrafiamy – pośród zasadniczo potępiających średniowiecznych modeli obrazowania – na przedstawienie całkowicie odrębne w swoim przesłaniu, które nie znalazło analogicznych naśladownictw. Uznać je można za całkowity unikat, zarówno pod względem formalnym, jak i ikonograficznym. Jest to nieznany do tej pory w literaturze przedmiotu fenomen obrazowania Judasza w sztuce wczesnośredniowiecznej. Nie przytaczają tego przykładu leksykony sztuki, które określiły repertuar motywów związanych z pasją Chrystusa i obrazem Judasza.

W Średniowiecznym Muzeum Narodowym Cluny (Musée National du Moyen Age – Thermes de Cluny) w Paryżu, zbudowanym na obszarze dawnych term rzymskich, w podziemiach, gdzie prezentowane są najstarsze zbiory rzeźby rzymskiej, przechowywana jest niewielka (o wymiarach 56 x 47 cm)

[3] Por. *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. 1, cz. 2, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin 1986, s. 441n.



1. Justus z Gandawy, *Komunia Apostołów*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (fot. za: *Biblia w malarstwie*, red. E. Piekarski, Penta, Warszawa 1990, s. 199).



2. Anthonis van Dyck, *Pojmanie Chrystusa* (fot. za: *Biblia w malarstwie*, red. E. Piekarski, Penta, Warszawa 1990, s. 207).



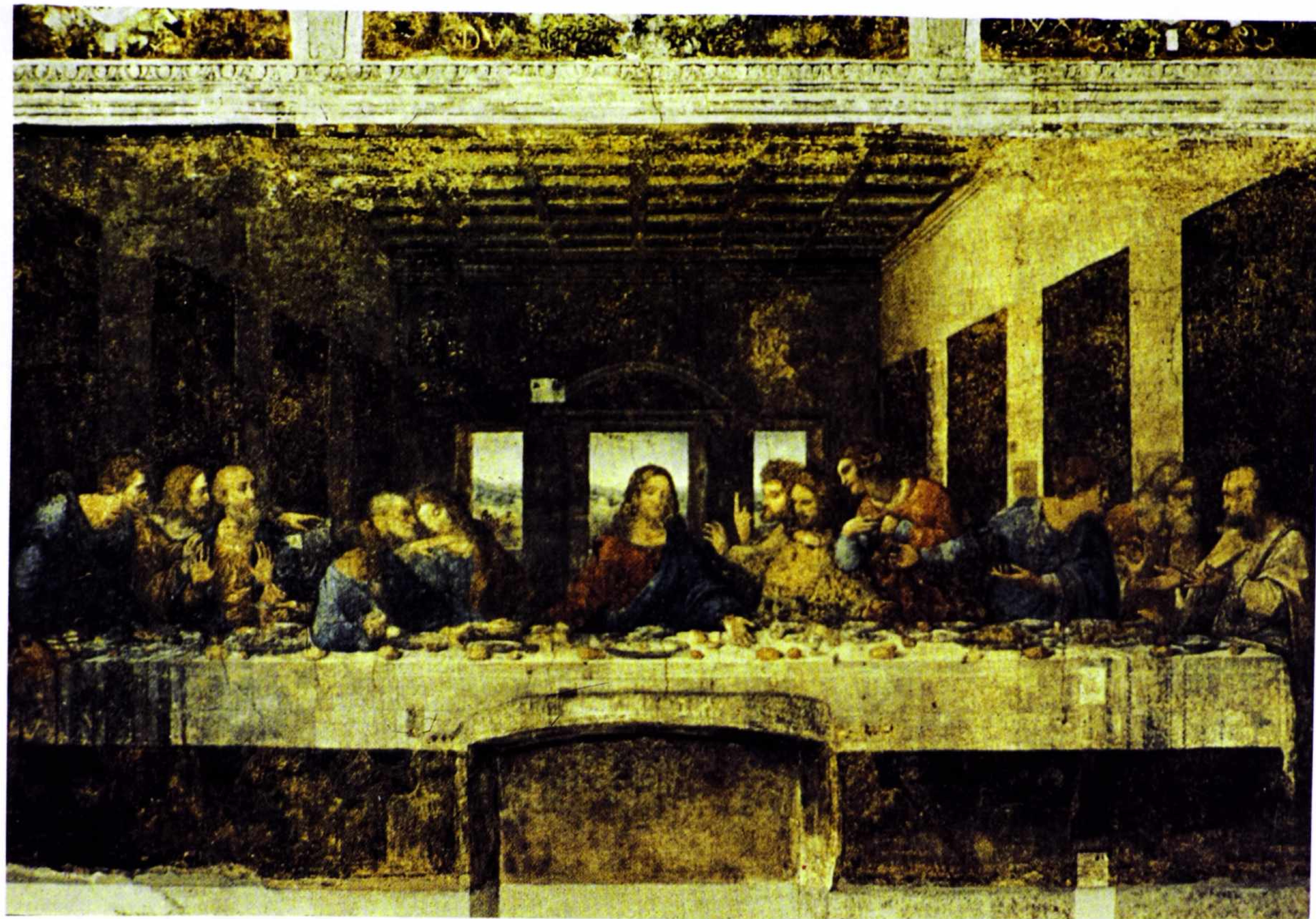
3. *Wiszący Judasz*, Paryż, Muzeum Cluny (fot. M. U. Mazurczak).



4. *Wiszący Judasz*, fragment.



5. Andrea del Castagno, *Ostatnia Wieczerza* (fot. za: *Biblia w malarstwie*, red. E. Piekarski, Penta, Warszawa 1990, s. 198).



6. Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza*, Mediolan, klasztor Santa Maria delle Grazie (fot. za: A. Chastel, *Léonard de Vinci*, Milano 1967, il. XL-XLI).







7. Joos van Cleve, *Opłakiwanie i złożenie do grobu*, Paryż, Luwr (fot. M. U. Mazurczak).



8. Joos van Cleve, *Opłakiwanie i złożenie do grobu*, predella.



9. Philipp de Champaigne, *Ostatnia Wieczerza*, Paryż, Luwr (fot. M. U. Mazurczak).



10. Philipp de Champaigne, *Ostatnia Wieczerza*, fragment.

11. Mathieu Le Nain, *Ostatnia Wieczerza*, Paryż, Luwr (fot. M. U. Mazurczak).



12. Giovanni Francesca Barbieri zw. Guercino, *Płaczący Piotr*, Paryż, Luwr (fot. M. U. Mazurczak).



13. Giuseppe Antonio Petri Petrini, *Sen świętego Piotra* (?), Paryż, Luwr (fot. M. U. Mazurczak).



14. Giotto di Bonde, *Pocałunek Judasza*, Padwa, Kaplica Areny (fot. za: *Biblia w malarstwie*, red. E. Piekarski, Penta, Warszawa 1990, s. 206).



15. Cosimo Rosselli, *Ostatnia Wieczerza*, Watykan, Kaplica Sykstyńska (fot. za: *Biblia w malarstwie*, red. E. Piekarski, Penta, Warszawa 1990, s. 202n).



16. Cosimo Rosselli, *Ostatnia Wieczerza*, fragment.

17. Domenico Ghirlandaio, *Ostatnia Wieczerza*, Florencja, klasztor San Marco (fot. za: E. Micheletti, *Domenico Ghirlandaio*, Scala, Florence 1990, il. 16, s. 18).

18. Rembrandt van Rijn, *Judasz zwracający srebrniki*, Wielka Brytania, zbiory prywatne (fot. za: *Biblia w malarstwie*, red. E. Piekarski, Penta, Warszawa 1990, s. 211).



19. *Umywanie nóg Apostołom*, Lublin, Kaplica Zamkowa (fot. P. Maciuk).



20. *Ostatnia Wieczerza*, Lublin, Kaplica Zamkowa (fot. P. Maciuk).



21. *Ostatnia Wieczerza*, fragment.



22. *Komunia Apostołów*, Lublin, Kaplica Zamkowa (fot. P. Maciuk).



23. *Zmowa Judasza z kapłanami*, Lublin, Kaplica Zamkowa (fot. P. Maciuk).



24. *Porażenie żołnierzy*, Lublin, Kaplica Zamkowa (fot. P. Maciuk).

25. *Pojmanie*, Lublin, Kaplica Zamkowa (fot. P. Maciuk).

tablica wapienna (il. 3). Perfekcyjnie wypolerowana powierzchnia głębokiego reliefu ukazuje scenę ukrzyżowania, w której uczestniczą: Maryja, stojąca pod krzyżem po prawej stronie Jezusa, św. Jan po stronie lewej oraz Judasz wiszący na drzewie. Wskazuje się na syryjskie pochodzenie tablicy datowanej na rok 500, która odpowiada w swoim układzie kompozycyjnym znanym modelom ukrzyżowania, ustalonym od piątego wieku zarówno w miniatorstwie, drobnej plastyce, jak i w malarstwie monumentalnym[4].

O niepowtarzalności dzieła i jego oryginalności decyduje postać Judasza wiszącego na drzewie palmowym. Drzewo palmy i jego usytuowanie – po prawej stronie krzyża, gdzie stoi Matka Chrystusa, wnosi do sceny nowe aspekty znaczeniowe ukrzyżowania, a zarazem naprowadza na nieznany do tej pory kontekst interpretacyjny śmierci Judasza. Gałąź drzewa, na której ukazany jest Judasz, została w szczególny sposób wypracowana. Jest rozłożysta i zachodzi łagodnym łukiem ponad głowę Maryi. W ten sposób wiąże kompozycyjnie wszystkie postaci obecne pod krzyżem Chrystusa. Najważniejszym dopełnieniem funkcji tego drzewa jest ptak, który przysiadł na gałęzi będącej zarazem miejscem śmierci Judasza (il. 4). Nieporadna, acz czytelna forma ptaka wskazuje, iż chodzi tutaj o Feniksa, symbol Zmartwychwstania często ukazywany w tamtym okresie, w sztuce wczesnochrześcijańskiej.

Sposób przedstawienia postaci wiszącej na drzewie wskazuje na nowy kontekst interpretacyjny dziejów Judasza. Jego głowa została celowo odwrócona ku zmarłemu Zbawicielowi, wbrew naturalnemu porządkowi. Ten niejako sztucznie zakomponowany układ głowy związany jest z treścią przekazu, który określa całą kompozycję. Twarz Judasza została wypracowana w taki sposób, aby wyeliminować wszelkie cechy zła i wykluczyć skojarzenia z diabłem. Ten sposób przedstawienia wykazuje wyraźną tendencję do psychologizacji postaci. Regularny owal głowy wieńczą gęste, misternie ułożone pukle włosów, oczy wyraźnie zakreślone, pełne, mięsiste wargi nadają ukazanej twarzy łagodny charakter, właściwy postaciom zmarłych. Podobne rysy twarzy utrwalone zostały w reliefach sarkofagowych pochodzenia antiocheńskiego. Fizjonomia uczniów tam ukazywanych pozwala wpisać przedstawioną na omawianej tablicy postać Judasza do analogicznego ciągu osobowości, które określały grono Apostołów Chrystusa. Na tamte wzorce wskazuje także ubiór Judasza, długa pofałdowana tunika oraz płaszcz udrapowany na wzór starożytnej togi (łac. trabea), w jakich ukazywano uczniów w uroczystych scenach grupowych z Mistrzem. Postać Judasza jawi się widzowi jako przynależąca jeszcze do grona uczestników uczty w Wieczerniku.

Po prawej stronie krzyża Chrystusa przedstawiano zazwyczaj dobrego łotra, o którym podaje opis męki Chrystusa w Ewangelii według św. Łukasza

[4] Tablica z numerem 1986 określona została przez badaczy Muzeum Cluny jako *Wiszący Judasz* (Syria, 500 r.).

(por. 23, 39-43). Jednakże w omawianym tu przedstawieniu nie należałoby upatrywać ścisłego odwzorowania tekstów ewangelicznych. Dobremu łotrowi przyznano w tradycji obrazowania prawą stronę krzyża Chrystusa, chociaż nie wspomina o tym żaden tekst Ewangelii. Nie ukazywano łotrów jako powieszonych na gałęzi drzewa, tym bardziej palmowego. Scena zatem, w swoim podstawowym wątku znaczeniowym, odnosi się do wydarzenia historycznego, jednakże poprzez dopełnienie postacią Judasza i symboliką botaniczną wnosi głębsze przesłanie teologiczne.

Przedstawiona postać Chrystusa również nie odpowiada ścisłym odwzorowaniom tekstu Pisma Świętego, nie jest postacią zmarłego ani umęczonego cierpieniem. Realizuje wczesnochrześcijański model obrazu Chrystusa na krzyżu, który jednocześnie nosi cechy Chrystusa zmartwychwstałego. Zbawiciel przedstawiony został raczej na tle krzyża aniżeli jako postać na nim wisząca. Stopy oparte są na supendaneum, prawa noga zgięta lekko w kolanie oddaje ruch postaci, a nie zastygły bezwład śmierci. Pominięte zostały wszelkie wizualne odniesienia do męki. Wyraziście zaakcentowane, duże „śpiące oczy" nawiązują do oczu z ikony. Późniejsze wzorce ikonograficzne określiły ten typ przedstawienia Chrystusa jako Anapeson, szeroko znany w sztuce bizantyńskiej. Całe ciało, a szczególnie tors o miękkim modelunku eksponującym mięśnie, pozbawione zostało ran; brak ich na dłoniach, stopach i boku. Peryzonium nawiązuje do obnażenia Chrystusa przed rozpoczęciem pasji, natomiast jego forma, skrócona w stosunku do porównywalnych scen z miniatorstwa wczesnobizantyńskiego, skłania do przypuszczeń, iż tablica mogła powstać później, niż przewiduje proponowana data, czyli rok 500. Również postaci Maryi i św. Jana, wyrażające emocjonalne zaangażowanie, mogą wskazywać na późniejszą aniżeli proponowana datę wykonania tablicy, czyli na połowę szóstego wieku. Maria zwrócona jest profilem do Syna i, unosząc dłonie, kieruje do Niego modlitwę za ludzkość w analogiczny sposób, w jaki ukazywały Matkę Chrystusa sceny Deesis.

Św. Jan dotyka dłonią twarzy; gest ten wyraża płacz ucznia z powodu śmierci Mistrza. W lewej ręce Apostoł trzyma zwój, znak autorstwa Ewangelii oraz Księgi Objawienia. Zarówno formalna, jak i ikonograficzna koncepcja tablicy wskazują na syro-palestyński obszar pochodzenia tego dzieła, które jest całkowicie unikatowe na tle znanych scen ukrzyżowania. Odsłania postać Judasza odnajdującego nadzieję zbawienia, które stało się możliwe poprzez śmierć Chrystusa na krzyżu. Precyzyjnie przemyślaną i wymodelowaną w każdym szczególe postać ucznia zestawiono ze Zbawicielem w taki sposób, aby zdradę Judasza można było rozumieć w kontekście wypełnienia Pisma. Drzewo palmowe oraz Feniks siedzący na tej samej gałęzi, na której ukazany jest Judasz, nawiązują do znanych symboli zbawienia, przekazanych w malarstwie mozaikowym i na reliefach sarkofagowych. Tam ukonstytuował się zakres scenicznych wyobrażeń pasyjnych, które unaoczniały jednocześnie ideę Zmartwychw-

stania. Napis IC XC po lewej stronie poziomej belki krzyża stanowi symetryczny, zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i ikonograficznym, odpowiednik gałęzi, na której przysiadł Feniks. Jezus Chrystus zarazem ukrzyżowany i zmartwychwstały to model wczesnochrześcijańskiej wiary w sens męki Chrystusa. W omawianym tu przedstawieniu sens śmierci Chrystusa wzbogacają wątki drzew: drzewo życia – palma i drzewo Krzyża, które spotkały się w jednej idei Zmartwychwstania[5].

W środowiskach gnostyckich znana i używana była *Ewangelia Judasza Iszkarioty*, według której Judasz przez swą zdradę przyczynił się do spełnienia tajemnicy zbawienia ludzkości. Tekst owego apokryficznego utworu znany był Ireneuszowi, stąd powstało przypuszczenie, iż mógł on powstać między 130 a 170 rokiem[6]. Przez zdradę Judasza, jak pisał ten autor, „to, co ziemskie i to, co niebieskie, zostało rozwiązane"[7]. W tym nurcie z pogranicza gnozy, penetrującej obszary Italii północnej i południowej Francji jeszcze w okresie wczesnośredniowiecznym, napotykamy obrazy łagodzące potępienie Judasza. Dopiero dojrzałe średniowiecze trzynastego i początku czternastego wieku jasno określiło negatywną ocenę Judasza, przenosząc nawet tę ocenę na wszystkich Żydów zamieszkujących coraz liczniej miasta europejskie[8]. Wtedy też obrazowanie Judasza wyróżniały, czasem karykaturalnie, etniczne cechy żydowskie. Rysy twarzy Judasza różniły się od rysów pozostałych uczniów. Podobne zabarwienie różnic narodowych prezentują obrazy potępionej Synagogi i zwycięskiej Eklezji, na przykład Benedetto Antelamiego płyta marmurowa z baptysterium w Parmie z roku 1178.

W scenach Ostatniej Wieczerzy zachowywano powściągliwość wobec rygorystycznie pojmowanych rozstrzygnięć w kwestii wyeliminowania Judasza w momencie ustanowienia Eucharystii oraz Komunii Apostołów. Obecność tego ucznia podczas świętego misterium, wielokrotnie przedstawiana również w sztuce średniowiecznej, oddala jednoznacznie potępiający wyrok kary wiecznej dla Judasza. Chociaż Dante umieścił go w ostatnim kręgu piekła, interpretacja losu tego ucznia Chrystusa w sztuce zakłada ambiwalentną ocenę jego postaci.

W interpretacjach plastycznych także inne wydarzenie zbawcze przedstawiane jako dowód miłosierdzia Boga budzi nadzieję na złagodzenie wyroku potępiającego Judasza. Są to sceny zejścia do otchłani (por. Ef 4, 9-10). Ukazywano w nich Chrystusa, który po zmartwychwstaniu zstępuje do piekieł, aby

---

[5] Jako drzewo Judaszowe określano judaszowiec (cercis siliquastrum), figowiec, osikę lub bez. Por. P. Calvocoressi, *Kto jest kim w Biblii*, tłum. J. Jaraniewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1992, s. 185.

[6] Por. *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, cz. 1, s. 81.

[7] Cyt. za: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, cz. 1, s. 82.

[8] Por. M. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych*, tłum. J. Zychowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 294n.

wyprowadzić stamtąd pierwszych rodziców, Adama i Ewę. Zdrada, której dopuścił się Judasz wobec Chrystusa, była analogiczna do tej, która dokonała się w raju wobec Boga miłującego. Przywiązanie do scen zejścia Chrystusa do otchłani w okresie średniowiecza było charakterystyczne zarówno dla sztuki chrześcijańskiego Wschodu, jak i Zachodu. Kreowanie tych scen jako niemal jednoznacznych ze Zmartwychwstaniem ułatwiało wiernym zrozumienie znaczenia łaski zmartwychwstania uzyskanej dla ludzkości dzięki męce i śmierci Chrystusa. Nie zachowały się w sztuce przykłady dzieł plastycznych, które jednoznacznie przedstawiałyby zbawienie Judasza. Omawiana tu płyta z Muzeum Cluny, na której postaci zdrajcy i Ofiary znalazły miejsce obok siebie, w takim rozumieniu pozostała odosobnionym obrazem w plastyce chrześcijańskiej.

Świadomie, acz również nie w sposób jednoznaczny problem nadziei na zbawienie Judasza podjęli artyści epoki renesansu oraz baroku. Ikonografia Judasza prezentuje znacznie bogatszą skalę interpretacji tej postaci zarówno w scenie Ostatniej Wieczerzy, jak i w scenie pojmania w Ogrodzie Oliwnym. Nicolò di Liberatore (1439-1502?) na predelli ołtarza namalowanego dla kościoła św. Mikołaja w Foligno (obecnie w zbiorach Luwru) przedstawił na pierwszym planie Chrystusa modlącego się w Ogrodzie Oliwnym, natomiast w głębi ukazał Judasza wynurzającego się z ciemności nocy z grupą żołnierzy. Wskazuje on palcem na Chrystusa. Gest ten oznacza zdradę. Poprzez taki sposób ukazania wydarzenia malarz wskazuje, że zdrada nastąpiła już w samym zamyśle Judasza, a nie dopiero w momencie złożenia pocałunku, opisywanym przez Ewangelie. W obrazie zawarte jest przesłanie, iż zdrada dokonuje się nie w samym działaniu, ale w umyśle człowieka.

Nowożytne obrazy Ostatniej Wieczerzy obok tradycyjnej formy kompozycyjnej zawierają szczegóły wprowadzające szerszy zakres interpretacji tego wydarzenia. Przez zbliżenie został ubogacony kontekst relacji pomiędzy Mistrzem a uczniem. Judasz, niegdyś manifestacyjnie odsunięty od Chrystusa, a nawet od grona Apostołów, teraz sprowadzony został do środkowej części stołu. Na przykład na fresku Andrei del Castagno w refektarzu klasztoru św. Apolonii we Florencji (1445-1450) oczy Chrystusa spotykają się ze wzrokiem Judasza. Obraz ten (il. 5) wskazywany jest często jako analogia fresku Leonarda da Vinci w refektarzu Santa Maria delle Grazie w Mediolanie (il. 6) Można uznać to skojarzenie za trafne w odniesieniu do ogólnej kompozycji obu dzieł, jednakże przedstawienie osoby Judasza znacznie różni wspomniane obrazy. Dążeniem obu malarzy jest zbliżenie Judasza do Chrystusa i grona uczniów. Castagno jednak postępuje jeszcze w sposób tradycyjny – zbliżając miejsce Judasza do środka stołu, zachowuje różnicę jego stron. Leonardo da Vinci natomiast głębiej zespala postać Judasza z Chrystusem i uczniami, wykorzystując zarówno bogactwo swoich mistrzowskich możliwości artystycznych, jak i przygotowanie intelektualne. Judasz zajmuje miejsce obok Jezusa, w najbliżej usytuowanej grupie, wraz ze św. Janem i Piotrem – Apostołami, którzy uczestniczyli w cudzie

Przemienienia na górze Tabor. Leonardo rozmieścił Apostołów zgromadzonych wokół Chrystusa w czterech grupach po trzy postaci. Symbolika cyfr „cztery" i „trzy" miała dla malarza ogromne znaczenie. Znał zagadnienia symboliki cyfr z filozofii neoplatońskiej, którą zgłębiał, przebywając w środowisku florenckich humanistów. Jako intelektualista obeznany z literaturą patrystyczną zdawał sobie sprawę, jak głęboko przenikała ona do wyobrażeń chrześcijańskich, zwłaszcza w scenach, których sens trudno wyrazić poprzez realia widzialnego świata. Dzięki liczbom oraz figurom geometrycznym możliwe było unaocznienie istoty Trójcy Świętej. Komponując zatem grupy Apostołów po trzy postaci, Leonardo zawarł w swojej *Ostatniej Wieczerzy* głęboką treść z zakresu teologii trynitarnej.

Usytuowanie Judasza w jednej „trójcy" z wybranymi Apostołami, którzy obecni byli podczas Przemienienia na Taborze, nie jest przypadkowe. W czasie Ostatniej Wieczerzy nastąpiło ponowne przemienienie – przeistoczenie chleba i wina w Ciało i Krew Pańską. Judasz doświadczył tej tajemnicy, mimo iż był zdrajcą Chrystusa. Mistrz Leonardo szczególnie precyzyjnie wymodelował postać Judasza jako pięknego młodzieńca[9]. Jego głowa unosi się ponad głowami Piotra i Jana. Ubrany jest w purpurową suknię identyczną ze spodnią szatą Jezusa. Wskazuje rękoma na siebie. Gest ten sugeruje pytanie znane z Ewangelii według św. Mateusza: „Czyżbym ja, Rabbi?" (26, 25).

Leonardo był mistrzem zarówno w dziedzinie formy artystycznej, jak i mistrzem przekazu intelektualnego. W swojej kompozycji fresku w refektarzu klasztoru dominikanów, w którym to zgromadzeniu silnie akcentowano jedność poznania intelektualnego i wiary, połączył dwa elementy znaczeniowe: dogmat o Trójcy Świętej oraz ideę łaski i nieograniczonego miłosierdzia Bożego. Miłość Chrystusa jest ostateczną racją Uczty eucharystycznej – jako Uczty miłości. Ujawnienie zdrajcy poprzedzone zostało faktem obmycia nóg (por. J 13, 4-5) – również Judaszowi. Leonardo konsekwentnie włączył do grupy umiłowanych uczniów, Jana i Piotra, również Judasza. Oni trzej są de facto ze sobą zjednoczeni w tekście Ewangelii według św. Jana (por. 13, 21-25).

Leonarda szczególnie intrygowała postać Judasza. To dla niej właśnie poszukiwał idealnego modelu twarzy, która wyraziłaby głębię przemyśleń artysty nad istotą Judaszowego czynu. W zbiorach zamku w Windsorze (Windsor Castle, Royal Library, RL 1252) zachowany jest rysunek – *Studium profilu głowy Judasza* z roku 1495, powstały krótko przed ukończeniem fresku. Studium to zalicza się do najpiękniejszych portretów wykonanych przez malarza[10]. Naznaczona wyniosłym tragizmem, porównywanym z tragedią Edypa poddanego nieuchronności losu i przeznaczenia, twarz Judasza na mediolańskim fresku Leonarda wyróżnia się jako najpiękniejsza twarz w grupie Apostołów.

[9] Por. D. A r a s s e, *Léonard de Vinci. Le Rythme du monde*, Hazan, Paris 1997, s. 337.
[10] Tamże, il. 260, s. 377.

Przyznanie Judaszowi tego samego koloru sukni, co Chrystusowi, purpury, odsłania zamysł malarza, aby również i poprzez symbolikę koloru wskazać na nieuchronność męki Pana, ale jednocześnie także i Judasza. Trójcę Apostołów: Jana, Piotra i Judasza, zespala fakt, iż zostali oni wybrani przez Chrystusa; każdy z nich, na inny sposób, spełnił swoje przeznaczenie.

Trudno byłoby w niniejszych rozważaniach ukazać dalszą ewolucję zapoczątkowanego przez Leonarda da Vinci wątku zbliżenia Judasza do postaci Chrystusa. Fresk Leonarda był niewątpliwie inspiracją wielkich kompozycji artystycznych w nowożytnej Europie. Giovanni Battista Tiepolo w swojej oryginalnej kompozycji *Ostatniej Wieczerzy* z lat 1745-1747 (Paryż, Luwr), mimo iż nie powtórzył idei, którą stworzył Leonardo, to jednak w sposób oczywisty zbliżył postaci ucznia i Mistrza. Ostatnia Wieczerza w obrazie Tiepola nabiera charakteru gwarnej uczty weneckiej, która pochłania Apostołów zajętych biesiadowaniem. Słów Chrystusa słucha jedynie Judasz. Uniesiona twarz Mistrza wyraża modlitwę, adekwatnie do sakramentalnych słów ustanowienia Eucharystii, jednocześnie palce prawej dłoni delikatnie wskazują na Judasza, który moment ten w skupieniu obserwuje. Zgiełk ucztowania, podkreślony przez obecność psów oczekujących na resztki rzucone im ze stołu, skontrastowany został z milczeniem Judasza, który de facto w uczcie nie uczestniczy. Wyłączony z grona biesiadników, wsłuchuje się w słowa Chrystusa.

Podobne do zawartych w kompozycji Leonarda intuicje sceny Ostatniej Wieczerzy mieli artyści z kręgu malarstwa północnego końca piętnastego i początku szesnastego wieku, które tkwiąc jeszcze głęboko w późnośredniowiecznej tradycji niderlandzkiej, czerpało inspiracje ze sztuki italskiej. Z tych inspiracji zrodziła się tendencja, aby oddać ideę Ostatniej Wieczerzy w scenie, w której postać Judasza nie jest jednoznacznie potępiona. Przykładem może być kompozycja Joosa van Clevego w predelli ołtarza *Opłakiwania i złożenia do grobu* (Paryż, Luwr). Obraz (il. 7, 8) namalowany został w latach 1520-1525 – na zamówienie – do kaplicy braci mniejszych kościoła Santa Maria della Pace w Genui. Fakt ten tłumaczy bliski związek ideowy kompozycji Joosa van Clevego z koncepcją Ostatniej Wieczerzy, jaką stopniowo wprowadzało malarstwo renesansowe Italii.

Uczta w Wieczerniku przyjęła klimat uczty przyjaciół. Uczniowie ukazani zostali w ożywionym dialogu z Mistrzem, przy stole nakrytym białym obrusem, zastawionym chlebem, kielichami z winem oraz wodą. Zielone gałązki oliwne oraz kwiaty nawiązują do ówczesnego zwyczaju dekorowania stołu wielkanocnego. O zamyśle odniesienia uczty Chrystusa do czasów współczesnych malarzowi świadczy również fakt ukazania jego samego przy stole – jako trzynasty niesie on wielki dzban, usługując świętej grupie.

Judasz znajduje się pomiędzy uczniami, jedynym jego wyróżnikiem jest worek z pieniędzmi, trzymany przez niego w dłoniach. Jego zaniepokojona twarz wydaje się wyrażać pytanie skierowane do Chrystusa, który wie, kto jest

zdrajcą. Ze względu na ograniczone wymiary predelli unoszącej scenę opłakiwania artysta zmuszony był pomniejszyć przestrzeń sceny Ostatniej Wieczerzy, jednakże sens w niej zawarty sytuuje postać Judasza w tym samym nurcie interpretacyjnym, w którym umieścił ją Leonardo da Vinci.

Malarstwo francuskie na początku siedemnastego wieku odsłoniło nowe, pogłębione rozumienie Judasza. Przełomową rolę odegrało środowisko Port Royal, do którego należał znakomity malarz tego czasu Philipp de Champaigne (1602-1674). Jego kompozycja *Ostatniej Wieczerzy* zachowana jest w dwóch niemal identycznych wersjach (obie znajdują się w Luwrze). Cechuje ją klimat specyficznej religijności obecnej w życiu osobistym artysty. Mniejszego formatu obraz z roku 1648, znany jako *Petite Cene* (il. 9), jest szkicem do dużego obrazu zamówionego dla kościoła opackiego Port-Royal-des-Champs i ukończonego w roku 1652. Malarz wyeliminował z kompozycji wszelkie odniesienia do uczty historycznie rozumianej jako realny posiłek spożywany przez Jezusa z Apostołami. Na stole pokrytym białym obrusem stoi złoty kielich mszalny, Chrystus trzyma w dłoniach patenę z chlebem, który błogosławi, modlitewnie unosząc głowę.

Pomiędzy szkicem a wersją ostateczną istnieje nieistotna kompozycyjnie, acz ważna dla treści obrazu różnica, pomijana do tej pory w opisach tych dwu dzieł. Ujawnia ona jednak ostateczny zamysł malarza, aby oddać w tej scenie mistykę liturgii eucharystycznej. W pierwotnej wersji artysta ukazał w narożniku, z prawej strony obrazu, naczynia do obmywań i ręcznik, które wskazują na dokonane obmycie stóp Apostołom. W wersji ostatecznej wyeliminował nawet i te rekwizyty, pozostawiając jedynie złoty dzban wyeksponowany na środku obrazu w pobliżu stóp Chrystusa. Naczynie to nawiązuje do opisu ukrzyżowania z Ewangelii według św. Jana (por. 19, 29), w którym mowa jest o naczyniu. Uczta mistyczna ukazana na obrazie Philippa de Champaigne'a zawiera odniesienie do momentu śmierci Chrystusa na krzyżu. Związek tych dwu wydarzeń jest ważnym założeniem treściowym obrazu, naprowadzającym na mistyczną teologię wspólnoty Port Royal, z którą związany był malarz.

Judasz jest obecny podczas tego wydarzenia, uczestniczy w misterium Eucharystii razem z gronem Apostołów obmytych pierwej przez Nauczyciela. Siedzi przy prawym (patrząc od strony Chrystusa) narożniku stołu, jego złocistożółty płaszcz założony na jasnoniebieską suknię stanowi wyrazistą dominantę barwną nieprzypadkowo wypracowaną przez malarza. Wsparty lewym łokciem o stół, eksponuje worek z monetami. Klasycyzm artysty, wyrażający się w perfekcyjnej aranżacji scenicznej, w nieskazitelnie czystym rysunku postaci, a także w skali barwnej o harmonijnie rozłożonych akcentach, osiągnął akademickie wyżyny w stosowaniu zalecanych reguł malarskich. Jest jeszcze jeden szczegół w tej kompozycji, wskazujący, iż malarz posiadał doskonałą znajomość rzeźby antycznej. Szczegół ten wykorzystany został dla pogłębienia tkanki treściowej obrazu: lewe kolano Judasza zostało manifestacyjnie odsłonięte – jak u tronujących cezarów i władców rzymskich (il. 10).

Obnażone kolano w antycznych monumentach wyrażać miało siłę fizyczną i moc ziemskiego panowania, co przejęte zostało także w średniowieczu w niektórych portretach tronujących królów. Poza Judasza poprzez ukazanie odsłoniętego kolana manifestuje siłę i władzę pieniądza. Postać Judasza, wyeksponowana proporcją, ubiorem i stylem siedzenia, kontrastuje z modlitewnie skupionym Chrystusem, kierującym wzrok ku niebu. W ten sposób przeciwstawione zostały dwie władze, ziemska i Boska. Wątek ten obecny był w nauce jansenizmu rozwijanej w obrębie Port Royal. W okresie silnie rysującego się intelektualizmu francuskiego oświecenia w religijności odwoływano się do św. Augustyna teologii serca i uzależniano możliwość zbawienia człowieka od szczególnej ingerencji miłosierdzia Bożego.

Judasz w obrazie Ph. de Champaigne'a został przeciwstawiony osobie Chrystusa, ale nie został ukazany jako potępiony. Nawet jeżeli nie są ukazane skrucha Judasza i jego żal za popełniony czyn, to przesłanie obrazu należy odczytywać, uwzględniając fakt, iż był on adresowany do szczególnego odbiorcy i dostosowany do charakteru pobożności łączącej przeżycie religijne z racjonalną wiedzą, propagowaną w tym środowisku poprzez lekturę Pisma Świętego i ówczesne nauki teologiczne[11]. Nauka o Łasce i Odkupieniu związana była z pogłębionym kultem Najświętszego Sakramentu w życiu religijnym, a także z zalecaniem częstej spowiedzi i powściągliwego przyjmowania Komunii świętej. Jansenizm dążył do odnowy wiary według wzorów pierwotnego chrześcijaństwa, podkreślał potrzebę stałego oczyszczania duchowego człowieka. Nurt ten żywy był w kręgu Ludwika XIV, mecenasa de Champaigne'a, król bowiem na gruncie tej pobożności poszukiwał dróg odrodzenia kultury oraz zasad sztuki religijnej[12].

Duch miłosiernej łaski Boga, zbawiającej całą bez wyjątku ludzkość, którym przepojone było pierwotne chrześcijaństwo, powrócił w społeczeństwie Francji doby oświecenia, co objawiało się w różnych motywach ikonograficznych. Refleksje teologiczne nad Judaszem, przekazane na tablicy z Muzeum Cluny, które zostały przez średniowiecze całkowicie wyparte na rzecz sprawozdawczo-historycznego sposobu obrazowania tej postaci, często niepozbawionego negatywnych asocjacji uczuciowych, zdają się w tych kręgach powracać, ale już w nowej formie artystycznej. W sztuce nowożytnej czyn Judasza poddawany jest różnym interpretacjom, zawsze jednak opartym na pogłębionej refleksji nad kondycją człowieka, jego słabością i jego siłą płynącą z łaski Boga. Zawarte w obrazach przemyślenia malarzy nad osobą Judasza nie dawały jednoznacznych odpowiedzi na pytanie o zbawienie tego Apostoła. Często sam Judasz „przemawia" do odbiorcy, domagając się jego refleksji. Nie jest skostniałym potępieńcem, którego odsunięto od udziału w miłosierdziu Boga. Trzy-

---

[11] Była to liturgiczna edukacja poprzez drukowanie i rozpowszechnianie znacznej liczby ksiąg. Por. T a v e n e a u x, dz. cyt., s. 335.

[12] Por. tamże, s. 300-306.

ma worek określający cel zdrady, ale jednocześnie to właśnie on słucha uważnie słów Chrystusa. W artystycznie wypracowanej formie, jaką osiągnąć mógł tylko geniusz twórczy największych osobowości malarskich, kieruje Judasz do widza dręczące pytanie o determinację człowieka i o moc Chrystusowego przebaczenia. Język sztuki malarskiej zdołał oddać subtelności psychiki Judasza w sposób szczególnie oddziałujący na wrażliwość odbiorcy.

Mathieu Le Nain w scenie *Ostatniej Wieczerzy* z roku 1665 (Paryż, Luwr) ukazał Judasza odwracającego się od stołu, aby spojrzeć w oczy widzowi (il. 11). Judasz jest blisko Chrystusa, jego odsłonięte kolano niemal dotyka kolana Mistrza, który unosząc twarz ku górze, modli się do Ojca i konsekruje chleb. Grupa Apostołów, oprócz św. Jana, który patrzy na Chrystusa, zajęta jest rozmową. Jeden z nich powstał, w ekspresyjnym niekontrolowanym geście unosi ręce, być może na znak niewinności. Jedynie Judasz niepokojące spojrzenie kieruje na widza. Środki artystyczne, którymi posłużył się artysta, są odmienne od środków stosowanych przez malarzy z kręgu akademickich elit twórczych, eksponujących chłodny, intelektualny dystans do ukazywanych zdarzeń. Le Nain odcinał się wyraźnie od klasycyzmu Poussina, Le Bruna i Champaigne'a, odnajdując swoją tożsamość artystyczną w nurcie caravaggionizmu. Atmosfera ludowej prostoty i autentyzm uczuć są cechami jego wszystkich kompozycji[13]. Gminne, żarliwe w swoim wyrazie twarze nie skrywają autentycznych uczuć, a ich gesty pozbawione teatralnej reżyserii potęgują niepokój serca. Scena Ostatniej Wieczerzy przybrała u Le Naina charakter spotkania w karczmie. Młodzi chłopcy usługujący do stołu, duży dzban, psy – nieodzowni towarzysze karczemnych wnętrz – również i tutaj znajdują swoje miejsce. W warsztacie malarskiej rodziny Le Nain podejmowano także inne kompozycje ukazujące posiłek prostych wieśniaków, który przyjmuje charakter uczty na wzór Eucharystii, ze względu na motyw chleba błogosławionego przez najstarszego z domowników (np. obraz Antoine'a Le Naina *Repas de paysans* (*Posiłek wieśniaków*) z roku 1642, znajdujący się w Luwrze). Ukazanie posiłku wieśniaków skupionych wokół chleba domowego leżącego na rodzinnym stole było wyrazem pogłębionej pobożności i budziło asocjacje z modlitwą eucharystyczną aktualizującą się w domu prostych ludzi.

Spojrzenie Judasza jest dla widza przestrogą przed zdradą, której Judasz już dokonał w swoim zamierzeniu. Ale obok niego jest modlący się Chrystus. W scenie nazywanej *Ecce Homo* Jego purpurowy płaszcz zostanie zdjęty i rozpocznie się męka odkupieńcza prowadząca do zbawienia, z którego sztuka nowożytna nigdy nie wykluczyła Judasza.

Zdrada Judasza, rozpoczynająca cykl pasyjny, w malarstwie nowożytnym znajduje dopełnienie w głębokiej skrusze, nieskrywanym żalu Piotra. Dopiero

---

[13] Por. J. Thuillier, A. Chatelet, *La peinture française: De Le Nain a Fragonard*, Skira, Geneve 1964, s. 21n.

nowożytni artyści zdecydowali się ukazać Piotra płaczącego. Barokowe kompozycje wykorzystały bogactwo środków malarskich, aby oddać głębię pokory Apostoła napełnionego wzniosłym i jednocześnie dojmującym żalem. Tak właśnie jawi się on na obrazie Giovanniego Francesca Barbieri zwanego Guercino. Obraz ten (il. 12), zatytułowany *Płaczący Piotr* (Paryż, Luwr), malarz zrealizował w roku 1647 na zamówienie księcia Ugo Boncompagniego (1614--1676), według literackiego poematu Luigiego Tansilla (z roku 1560), znanego pod tym samym tytułem (*Le Lacrime di San Pietro*). Piotr przybył do Maryi, osamotnionej i pogrążonej w smutku z powodu pojmania Chrystusa. Na jej smutek wskazuje trzymana w dłoniach chusta, którą zapewne otarła łzy. Płacz Piotra jest przejmująco szczery, niczym nieosłonięty, niezrównoważony ani apostolskim wybraństwem, ani godnością pierwszego następcy Chrystusa, tak chętnie eksponowaną w sztuce. Siedząc blisko Maryi, Piotr kieruje ku Niej swoją twarz, wyznając winę. Matka Jezusa staje się dla niego pierwszym spowiednikiem. Nakierowane ku sobie postaci mają bardzo czytelną wymowę. Postawa Piotra wyraża jasno potrzebę wyznania grzechu; cierpliwa, pełna spokoju Maryja wyznanie to w pokorze przyjmuje. Ta niepowtarzalna pod względem środków artystycznych scena jest jedną z najbardziej przejmujących wizji gorzkiego żalu Piotra. Odsłania ona sens bardzo propagowanej w ówczesnej pobożności spowiedzi, która daje oczyszczenie i uspokojenie duszy.

Wyznanie winy kieruje Piotr także do samego Boga. Na obrazie Giovanniego Lanfranco (1581-1647) *Święty Piotr* (Paryż, Luwr) Apostoł ukazany został w mistycznym uniesieniu żarliwej modlitwy, z odsłoniętym torsem – na znak pokuty. Pusty krajobraz zatopiony w nocnym mroku koresponduje z mrokiem duszy ucznia, który klucze, symbol swojej godności, złożył na skale i rozsunął purpurowy płaszcz, pozostając nagim wobec Boga.

Skala stanów psychicznych, które wydobywają malarze w prezentowanej postaci Piotra, rozpięta jest pomiędzy mistycznym uniesieniem a spokojnym rozmyślaniem. Gerard Seghers (1591-1651) ukazał właśnie *Piotra rozmyślającego*. Pochylona smutna twarz i przymknięte powieki przywodzą na myśl słowa Piotra, po wypowiedzeniu których usłyszał on pianie kura. G. Seghers umieścił stojącego koguta na księdze, na której złożone są klucze. Atrybuty Piotra określają więc kontekst znaczeniowy jego wizerunku.

Wśród przedstawień Piotra istnieje obraz, którego złożona kompozycja nie została do tej pory rozwikłana w aspekcie treści, aczkolwiek jej ogólny sens wydaje się oczywisty. Ukazuje on Apostoła w momencie skruchy. Pochodzący z roku 1740 obraz autorstwa Giuseppe Antonia Petri Petriniego (1677-1755) zatytułowany jest *Le Sommeil de Saint Pierre* (*Sen świętego Piotra*) (?). Znak zapytania umieszczony przy tytule oznacza wahania badaczy z Luwru zarówno co do osoby, jak i stanu przedstawionej postaci[14]. Obraz (il. 13) przedstawia

[14] Istnieją także przypuszczenia, iż jest to św. Hieronim (tłumacz Biblii) lub św. Jakub.

mężczyznę leżącego na ubitej ziemi. Jego tors, ręce oraz położona na dłoniach głowa ukazane zostały w doskonałym skrócie perspektywicznym. Niebieska suknia, starcze rysy twarzy, łysa głowa – to cechy wskazujące na Piotra; żółty płaszcz przypomina o jego zdradzie. Skrawek niewielkiego wzgórza z dwiema wysuszonymi gałązkami, na których wyrosły drobne kwiaty, stanowi dopełnienie symboliki obrazu.

W tym kontekście Apostoł nie jest postacią śpiącą – interpretacja taka insynuowałaby, że obraz przedstawia zdarzenie historyczne mające miejsce tuż przed pojmaniem Chrystusa i przed zaparciem się Piotra. Gdyby kompozycja miała na celu odtworzenie sceny z Ewangelii (por. Mk 14, 33-41), to – jeżeli nawet znalazłoby się jakieś uzasadnienie pominięcia postaci Jezusa i pozostałych Apostołów – trudno byłoby wytłumaczyć obecność księgi, na której Piotr wspiera głowę. Księga (być może także klucze) odsyła do wydarzenia pozahistorycznego, pozanarracyjnego. Wskazuje na Piotra jako autora części Pisma Świętego. Nadana Apostołowi przez malarza leżąca poza koresponduje natomiast z przedstawieniami Chrystusa modlącego się w Ogrodzie Oliwnym. Pokorna modlitwa Piotra rozpamiętującego swoją zdradę i mękę Pana naśladuje zatem tamtą modlitwę Mistrza w Getsemani. Obraz Petriniego jest kontemplacyjnym wizerunkiem Piotra jako następcy Chrystusa.

Obraz Piotra w sztuce baroku powinien być głębiej przeanalizowany w kontekście tekstów z tej epoki, głównie kazań, pieśni i rozważań nad kondycją duchową człowieka. Barokowa pobożność poszukiwała wzorów obrazowych, które unaoczniałyby modlitwę, kontemplację czy stany mistyczne. Istnieje szereg przykładów obrazowania świętych, które nawiązując do oficjalnej hagiografii, tworzą nowy model postaci świętego, aby unaocznić jego niepowtarzalną duchowość; sposób ukazania postaci świętego jest jednak pozahistoryczny. W nurcie tym mieściłyby się również obrazy św. Piotra, a także Judasza. Ogólna specyfikacja Judasza, którą spotykamy w leksykonach ikonograficznych, uwzględniająca różne przedstawienia zła określającego tego Apostoła, nie wyczerpuje rozumienia jego czynu i oceny tej postaci w sztuce nowożytnej[15]. Problem ten warto byłoby głębiej prześledzić zarówno w sztuce, jak i w paralelnej literaturze teologicznej, która podejmuje refleksję nad słabością człowieka, a zarazem nad działaniem łaski.

---

[15] Por. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, red. K. Engelbert SJ, G. Bandmann i in., Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien, kol. 444-448.